

UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP DE DAKAR  
FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES  
DÉPARTEMENT DE LANGUES ROMANES



# REVUE CERROMAN

NUMÉRO THÉMATIQUE 1 – OCTOBRE 2023 - ISSN : 3020-0695

LANGUES, LIENS ET RETRANSMISSIONS  
AFRIQUE, AMÉRIQUE ET EUROPE



**PUD**  
PRESSES  
UNIVERSITAIRES  
DE DAKAR



**ISSN : 3020-0695**

**Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)  
Département de Langues Romanes  
Centre d'Études et de Recherche en Romanistique**

**Revue scientifique des Lettres, Langues, Arts,  
Littératures, Civilisations, Sciences humaines et sociales**

# **REVUE CERROMAN**

**Langues, Liens et retransmissions  
Afrique, Amérique latine et Europe**

**Numéro thématique 1 – Octobre 2023**

**Presses universitaires de Dakar**

**© Presses universitaires de Dakar (Sénégal)  
Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation  
réservés pour tous pays**

**ISSN : 3020-0695**

**Revue scientifique des Lettres, Langues, Arts,  
Littératures, Civilisations, Sciences Humaines et sociales**

---

**DIRECTEUR DE LA REVUE**

THIAM El Hadji Omar, Maitre de Conférences (UCAD)

**COMITÉ SCIENTIFIQUE**

BA Chérif Daha, Professeur des Universités (UCAD)

BA Idrissa, Professeur des Universités (UCAD)

BA Tapsir, Maitre de Conférences (UCAD)

DIENG Maguette, Maitre de Conférences (UCAD)

FALL Moussa, Maitre de Conférences (UCAD)

FAYE Djidiack, Maitre de Conférences (UGB)

GOMES Alyxandra Nunes, Professeur (Universidade do Estado da Bahia, Brésil)

HAYDARA Abou, Professeur des Universités (UCAD)

LOBO Andea de Souza, Professeur (Universidade de Brasília, Brésil)

MBAYE Djibril, Maitre de Conférences (UCAD)

MONACELLI Nadia, Professeur des Universités (Université de Parme, Italie)

NOUMBISSI Nzachée, Professeur des Universités (UCAD)

PIAZZA, Isotta, Professeur des Universités (Université de Parme, Italie)

SEMEDO Odette, Chercheur (Instituto nacional d'Estudos e Pesquisa, Guinée-Bissau)

SOW Nioro, Professeur des Universités (UGB)

THIAM El Hadji Omar, Maitre de Conférences (UCAD)

TONUS José Leonardo, Professeur des Universités (CRIMIC, Université de la Sorbonne, Paris IV)

VARROTI Carlo, Professeur des Universités (Université de Parme, Italie)

WEIGEL François, Professeur des Universités (Universidade Federal de Rio de Janeiro)

YAO Jean-Arsène, Professeur des Universités (Université Houphouët Boigny, Côte d'Ivoire)

**COMITÉ ÉDITORIAL**

ANGONE Ferdulis Zita Odome (UCAD)

DIAKITÉ Mahamadou (UCAD)

DIALLO Oumar (UCAD)

DIATTA Bakary (UCAD)

DIOMPY Mark Séraphin (UCAD)

DIONE Christian Bale (FASTEF, UCAD)

LATTARACA Umberto (Lecteur UCAD)

MANGANE Oumar (UCAD)

MBAYE Djibril (UCAD)

MBENGUE Adama (UCAD)

NDOUR Georgette (UCAD)

NDOUR Paul (UCAD)

SAMB Fatime (UCAD)

THIAM El Hadji Omar (UCAD)



## **HOMMAGE**

Ce premier numéro rend un vibrant hommage aux enseignants-chercheurs qui ont eu l'idée de créer cette revue. Il s'agit de Jean Moustapha Bangoura, El Hadji Amadou Ndoye, Ndéye Anna Gaye, Abou Haydara, Amet Kébé, Malla Kassé, Ibrahima Diawara, Adama Soumaré, Serigne Mahanta Kébé, Mame Malamine Gaye, Nzachée Noubissi.

Ces enseignants ont formé une bonne partie de l'élite sénégalaise et africaine en études espagnoles, afro-américaines, portugaises et italiennes. Ils ont produit des dizaines d'articles et d'ouvrages qui, en plus d'être des références, participent à la vulgarisation des langues romanes au Sénégal.



## PRÉSENTATION

Ce premier numéro met en dialogue des domaines divers (Langues, Littératures, Histoire, Linguistique et Traduction) afin d'éclairer leurs liens et leurs transmissions. Le préfixe trans exprime la traversée, ce qui s'étend au-delà de la limite, à cheval entre ici et là-bas. Il nous permettra d'analyser la mise en relation des langues, les liens existants entre elles et leurs missions dans la circulation de l'histoire, de la mémoire et des cultures entre peuples du monde. De manière générale, il s'agira de comprendre les dialogues et les influences réciproques entre les langues, l'histoire et les littératures.

L'appel s'intéresse de façon spécifique à l'héritage des langues coloniales en tant qu'outils de savoirs, lien(s) de transmissions et, dans une certaine mesure, mécanismes de catégorisation des savoirs endogènes au sein des universités africaines. Quel est le lien entre langue et transmission ? Comment s'opère la transmission des langues ? Quelles articulations peut-on faire entre canon, corpus et langue « de savoirs » ? Quels liens peut-on établir entre langues, transmissions et colonialité des savoirs ? Quelles sont les missions d'une langue héritée du système colonial en tant que courroie de transmissions et outil de communication privilégié au sein des universités africaines ? Courroies, attaches, connexions, points de jonction, avoir un lien, entretenir des liens, faire le lien, ce qui fait lien ici à travers le prisme d'une langue nous (dés)unit-il les uns les autres ? Peut-on penser les savoirs endogènes, (re)conceptualiser les épistémologies africaines sans les langues africaines « elles-mêmes » ?

La revue CERROMAN encourage vivement les propositions ayant une perspective interdisciplinaire, décoloniale et intersectionnelle. Les langues d'écriture sont : l'espagnol, le portugais, l'italien, le français et l'anglais.



## TABLE DES MATIÈRES

<b>LITTÉRATURES, CIVILISATIONS, HISTOIRE .....</b>	<b>13</b>
LES FORMES ELLIPTIQUES DANS <i>TOUS CES GENS</i> , <i>MARIANA</i> .... DE MARIA JUDITE DE CARVALHO : UNE ELOQUENCE DU NON-DIT .....	<b>15</b>
<b>Paul Ngor Mack NDOUR</b>	
LA REPRESENTACIÓN DE LA MULATA EN LA CUBA REVOLUCIONARIA DEL PERIODO ESPECIAL EN <i>MALDITA DANZA</i> DE ALEXIS DÍAZ-PIPIENTA: EL RESURGIMIENTO DE LOS ESTEREOTIPOS RACIALES .....	<b>41</b>
<b>Christian Bâle DIONE</b>	
ESTRUCTURA NARRATIVA Y JUEGO DE FOCALIZA- CIONES EN EL RULETISTA DE MIRCEA CĂRTĂRESCU .....	<b>59</b>
<b>Moussa NGOM</b>	
ENFOQUE COMPARATIVO E INTERCULTURAL EN LOS ESTUDIOS HISPÁNICOS: EL EJEMPLO DEL IMPACTO DE LA DICTADURA EN LAS LIBERTADES E IDENTIDADES .....	<b>77</b>
<b>Djibril MBAYE</b>	
<b>Georgette Thioume NDOUR</b>	
SEXUALIDAD SUBVERSIVA EN LA NARRATIVA DE JUAN MARSÉ .....	<b>101</b>
<b>Oumar MANGANE</b>	
ANACHRONISME ET CRITIQUE SOCIALE DANS <i>AS NAUS</i> DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES ET <i>JORNADA DE ÁFRICA</i> DE MANUEL ALEGRE .....	<b>117</b>
<b>Abou HAYDARA</b>	
O USO DAS LÍNGUAS AFRICANAS NA LITERATURA MOÇAMBICANA: o caso de Paulina Chiziane, Suleiman Cassamo e Ungulani ba ka khosa .....	<b>137</b>
<b>Fatime SAMB</b>	

EL REINADO DE CARLOS III DE ESPAÑA EN *UN SOÑADOR PARA UN PUEBLO* DE ANTONIO BUERO VALLEJO: ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD.....157

**Mamadou MANE**

LA SYMBOLIQUE DU SANG COMME MOYEN DE RENOUVELLEMENT DE LA MEMOIRE AFRICAINE DANS *LE RETOUR DU MORT* DE SULEIMAN CASSAMO .....179

**Dr Oumar DIALLO**

TROCO DA ESCRAVIDÃO NO BRASIL DA PÓS ABOLIÇÃO....195

**Mark Séraphin DIOMPY**

LE PORTUGAL ET L'ANGLETERRE : RELECTURE D'UNE HISTOIRE COMMUNE Á LA FOIS GLORIEUSE ET DOULOUREUSE.....217

**El Hadji Omar THIAM**

LANGUES, SCIENCES DU LANGAGE .....233

ÉTUDE CONTRASTIVE DE L'ACCENT EN WOLOF ET EN ESPAGNOL .....235

**Dame NDAO**

LAÇOS E *DES(LAÇOS)* NA TRADUÇÃO PARA FRANCÊS DE ALGUNS ROMANCES LUSÓFONOS (António Lobo Antunes, Mia Couto, Ondjaki, José Eduardo Agualusa, Patrícia Melo) .....255

**Andreia Catarina Vaz WARROT**

LES MANCAGNES : APERÇU HISTORIQUE ET ORGANISATION POLITIQUE .....277

**Georges B. W. BAYEPAR**

**Littératures, civilisations, histoire**



LES FORMES ELLIPTIQUES DANS *TOUS CES GENS,*  
*MARIANA...* DE MARIA JUDITE DE CARVALHO :  
UNE ELOQUENCE DU NON-DIT.

***THE ELLIPTICAL FORMS IN TANTA GENTE,  
MARIANA... BY MARIA JUDITE DE CARVALHO :  
AN ELOQUENCE OF THE UNSPOKEN***

**Paul Ngor Mack NDOUR**

Faculté des Sciences et Technologies de l'Éducation  
et de la Formation (FASTEF)  
Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

**RÉSUMÉ**

*Tous ces gens, Mariana...* (1959) est un conte écrit par Maria Judite de Carvalho, dont la taille entre en contradiction avec le syntagme nominal du titre. Les 91 pages du livre sont révélatrices de la réticence qui caractérise l'écriture de l'auteure. L'œuvre de Maria Judite de Carvalho est pionnière par la rigueur et la parcimonie de son style, lesquelles font écho à la censure imposée par la dictature salazariste et à l'autocensure qui en résulte. Notre étude porte sur le mécanisme des procédés elliptiques ainsi que leur rôle dans la construction de cette contention. Nous tenterons d'en dégager la portée idéologique dans un contexte marqué au Portugal par la restriction des libertés individuelles et collectives.

**Mots-clefs :** Procédés elliptiques, Récit sommaire, Existentialisme, Néoréalisme.

**ABSTRACT**

*Tous ces gens, Mariana...* (1959) is a story written by Maria Judite de Carvalho, whose size contradicts the nominal syntagm of the title. The 91 pages of the book are indicative of the reticence that characterises the author's writing. Maria Judite de Carvalho's work is pioneering in its rigour and parsimony of style, which echo the censorship imposed by the Salazarian dictatorship and the selfcensorship that is its by-product. Our study focuses on the mechanism of elliptical procedures and their role in the construction of this restraint. We

will attempt to identify their ideological significance in a context marked in Portugal by the restriction of individual and collective freedoms.

**Keywords:** Elliptical devices, Summary narrative, Existentialism, Neo-realism.

## INTRODUCTION

Au Portugal, l'écriture des femmes en contexte de dictature salazariste (1928-1974) s'effectue sous la double contrainte d'une censure multiforme et de préjugés machistes. Ainsi la pseudonymie,<sup>1</sup> l'ironie et les procédés elliptiques apparaissent, chez des auteures telles qu'Irène Lisboa et Maria Judite de Carvalho, comme des techniques d'écriture comprimée, en quête de détonateur. L'auteure, qui n'accordait que rarement des entretiens, se caractérise par une réserve proche de l'agoraphobie. Elle constitue « *la fleur discrète de la fiction portugaise du XX<sup>ème</sup> siècle* » (Nunes, 2001, p. 6). Interpréter le silence de l'écriture, dans le cadre d'une contention narrative revient à « *écouter ce qui n'a pas de voix* » (Heidegger, 1962, p. 121). Il s'agit pour l'herméneute de faire appel à sa propre sensibilité afin de « faire parler » ce qui n'est qu'implicite. La question que nous nous poserons est celle-ci : qu'exprime le procédé elliptique dans *Tous ces gens, Mariana...* ?

Le colloque organisé à Paris en novembre 2009 a interrogé la production littéraire de l'auteure et mis en évidence le culte de la retenue qui la caractérise (Buescu, 2012 : 61). Il a manqué à ces échanges une analyse de formes narratologiques de la conten-

---

1- À titre d'exemple, Irène Lisboa prend le pseudonyme de João Falco, auteur de *Começa uma vida* (1940) et *Crónicas da serra* (1958), *Solidão, notas do punho duma mulher* (1939). Elle est Manuel Soares, auteur de *Froebel e Montessori O trabalho manual na escola* (1937). Maria Judite de Carvalho a choisi le pseudonyme d'Emília Bravo pour signer ses textes réunis, *Diários de Emília Bravo* (2002), publiés à titre posthume.

tion telles que les procédés elliptiques qui marquent si particulièrement l'écriture de Maria Judite de Carvalho.

Dans cette contribution, nous aurons à cœur d'abord de mettre en relief les modalités poétiques de la sobriété du texte de cette auteure. Nous analyserons ensuite une telle technique narrative à la lumière de l'engagement des écrivains dans le contexte de l'Etat Nouveau portugais afin d'en comprendre la portée idéologique.

## 1. UNE FONCTION NARRATIVE DU PROCEDE ELLIPTIQUE

Par ellipse, nous entendrons « *une durée de l'histoire que le récit passe sous silence. La logique événementielle montre qu'il s'est produit quelque chose mais le texte ne l'a pas mentionné* » (Jouve, 2007, p. 47). À partir de cette définition, nous élargirons l'acception du procédé elliptique au récit sommaire (l'évocation succincte d'une longue durée de l'histoire) puis au récit itératif (évocation une fois d'un événement récurrent), lesquels relèvent, dans la vitesse du récit, d'une accélération du rythme de narration. En ce qui concerne notre corpus, la contention narrative frappe dès le premier contact physique avec le livre. Elle se manifeste dans la taille du conte mais également au niveau de son titre.

### 1. 1. La. contention paratextuelle

*Tous ces gens, Mariana...* est l'histoire de Mariana Toledo, jeune femme pauvre et divorcée atteinte d'une maladie incurable. À 3 ans elle perd sa maman. Son père disparaît à son tour lorsqu'elle entrait dans l'adolescence. Mariée à António, jeune homme de la bourgeoisie, elle divorce sans réaliser son rêve d'avoir son petit Fernando. António la délaisse pour une autre femme, Estrela. Désespérée, elle tombe dans les bras de Luís

Gonzaga, lequel l'abandonne pour devenir prêtre. Elle découvre qu'elle est enceinte ce qui provoquera son licenciement. Le bébé qu'elle attendait est tué lors d'un accident. La jeune femme se replie alors sur elle-même se réfugiant dans sa chambre. Chez elle, le silence remplace la parole. Au niveau de l'écriture, cette situation se traduit par une tension poétique qui suggère au lecteur un savoir à découvrir. Jean Lescure évoquait, à propos de Lopicque, les vertus du non-savoir :

*Quand même [l'œuvre de Lopicque] témoigne d'une connaissance de toutes les expressions dynamiques de l'espace, elle ne les applique pas [...] Il faut donc que le savoir s'accompagne d'un égal oubli du savoir. Le non-savoir n'est pas une ignorance mais un acte difficile de dépassement de la connaissance. C'est à ce prix qu'une œuvre est à chaque instant cette sorte de commencement pur qui fait de sa création un exercice de liberté (Lescure, 1956, p. 78).*

Lescure théorise un effet libérateur de l'ignorance. L'œuvre d'art brille parce qu'elle laisse une place substantielle à la sensibilité de l'interprète. Un tel espace se construit à partir de la réserve dont l'artiste sait faire montre (Jauss, 1978, p. 259). Plus la représentation de la référence sociohistorique inclue une marge de non-savoir, plus l'œuvre d'art n'est féconde.

Véritable libellé contre la solidarité nationale de façade du Portugal de Salazar, *Tous ces gens, Mariana...* est une œuvre singulière à plus d'un titre. Son titre, ce « *signe par lequel le livre s'ouvre* » (Grivel, 1973, p. 162), révèle sa spécificité. Plusieurs analyses mettent en exergue la dimension didactique du titre des œuvres. Celui-ci constitue

*« Un objet artificiel et inaugural par lequel il conviendrait de commencer l'étude des textes en raison de sa primauté sur tous les autres composants » (Hoek, 1981, p. 16).*

Le titre des ouvrages possède également une fonction de synthèse d'où son caractère elliptique. Il peut être conçu comme

« *l'abstraction du texte, sa métaphore ou sa métonymie puisqu'il symbolise ou raconte le texte* » (Bakobza, 1986, p. 33). La dénomination des ouvrages a évolué vers la concision. Cette dynamique a abouti à l'expression d'un titre par un syntagme nominal, adjectival ou verbal (Rebeyrolle *et alii*, 2004, p. 125). Le processus de sélection de l'information paratextuelle fait qu'un simple mot suffise parfois à nommer une œuvre. Le procédé elliptique de condensation de l'information romanesque fait du titre une espèce de cellule ADN de l'histoire. À l'évocation du titre *Tous ces gens, Mariana...*, le lecteur se pose les questions suivantes : « qui sont *Tous ces gens* ? Ou encore : que font (ou ne font pas) *Tous ces gens* ?

Le titre de l'ouvrage reprend la conversation entre Mariana et son père lorsque ce dernier indique à sa fille qu'elle n'est pas la seule à éprouver un sentiment de solitude :

« *Tous ces gens, Mariana ! Et personne ne fera rien pour nous. Personne ne peut rien faire. Et si on le pouvait, personne ne voudrait. C'est sans espoir* » (Carvalho, 1987, p. 16).

La dimension elliptique du titre tient à la mise en relation contradictoire du foisonnement de personnages et de l'isolement de Mariana. La foule n'empêche pas l'émergence d'un certain vide. Les personnages féminins de Maria Judite de Carvalho sont confrontés à *la solitude, à la mélancolie et à la mort* (Besse, 2012, p. 9). Placée face à la multitude, Mariana constitue l'élément exemplaire issu d'un tri opéré par le narrateur. Elle désigne une forme de non-altérité, c'est-à-dire l'inexistence ou l'inutilité des autres, suivant le même procédé que l'ellipse.

Dans le titre, *Tous ces gens*, les sujets avec lesquels le personnage a tissé certaines relations sociales n'auront aucune prise sur son destin et passeront, telles des ombres translucides, à travers son chemin vers la mort. Après le syntagme nominal, la réticence se manifeste dans les points de suspension. L'indé-

cision contraste avec le point d'exclamation qui marque le caractère péremptoire de l'assertion du père (Carvalho, 1987, p. 16). Ici, le non-dit, forme elliptique du discours, est essentiel.

Au niveau du titre, la retenue garantit l'attractivité de l'information émise, alors que dans le récit, le message est explicite. Le syntagme *Tous ces gens* désigne une quantité substantielle d'individus. Il est contredit par la répétition de l'adverbe de négation « personne ». <sup>2</sup> À l'image de la configuration lacunaire du récit elliptique, les gestes de Mariana sont toujours « manqués », ce qui fait dire à Maria Abelha Alves que l'existence des personnages féminins de Judite de Carvalho se déroule « *sous la tutelle de Penia*. » <sup>3</sup> Un tel manque est reflété par le titre à travers la rétention de l'information puis par le contraste entre l'évocation de la masse et l'allusion à la solitude de Mariana Toledo.

Le silence imprègne le paratexte d'une autre œuvre de Maria Judite de Carvalho dont le titre, *Ces mots qu'on retient* (Carvalho, 1987, p. 87), est édifiant. Le style minimaliste de l'écrivaine se révèle aussi dans le nombre de pages que comptent *Tous ces gens...Mariana*. Le format de la version éditée par Gallimard fait de l'ouvrage un livre de poche. La taille du conte résulte d'une sélection rigoureuse des éléments du message à transmettre. On eût dit que l'acte d'écriture résultait d'une confession dans laquelle l'information divulguée entrerait en conflit avec le non-dit. Le volume du livre est proportionnel à l'univers intime que la narratrice révèle au narrataire. La brièveté du récit correspond à l'actualité létale de l'intrigue. Jacinto Prado Coelho parle d'un style d'écriture qui « *suggère, pénètre, définit, blesse par la plus stricte économie des mots...* » (Coelho, 1980, p. 278). La rapi-

---

2. On dénombre au moins 10 occurrences du vocable dans le premier chapitre alors que dans le reste de l'ouvrage, l'adjectif « seul » revient à 21 reprises.

3. Dans la mythologie grecque, Penia est une femme vieillie, laide et misérable, figure du dénuement, de la carence permanente et de la recherche constante de la plénitude (Alves, 2012, p. 119).

dité de la coulée temporelle imprime un cachet particulier à l'intrigue. D'une part, l'ordre du récit est régi par une anachronie tantôt rétrospective tantôt prospective. Les anachronies narratives selon Genette (1972) consistent en un bouleversement de l'enchaînement logique des événements représentés. L'événement évoqué après-coup relève de l'analepse ou anachronie par rétrospection tandis que le récit anticipé d'un fait à venir est appelé prolepse ou anachronie par anticipation. D'autre part, la vitesse de la narration est marquée par un recours fréquent à l'ellipse mais également au récit sommaire qui « *caractérisent le temps linéaire et accéléré de l'Occident* » (Jouve, 2007, p. 48).

## 1.2. Aspects de la contention narrative

Flávia Arruda Rodrigues se réfère à l'éloquence du silence lorsqu'elle souligne le culte de la retenue narrative chez le romancier Carlos de Oliveira. À l'en croire, l'explosivité du texte est proportionnelle à sa densité discursive : « *textos que, por serem tão concisos, têm carga explosiva proporcional à margem de silêncio em que são lidos...* » (Rodrigues, 2010, p. 1). À l'instar de la sobriété de l'écriture de Carlos de Oliveira, le style affûté de l'auteure de *Tous ces gens, Mariana...* se construit à partir d'une mise au rabot de la phrase. L'objectif poursuivi est de « piquer » la sensibilité du lecteur, à partir du tranchant des mots ou de la pointe de la phrase. Maria Judite de Carvalho cultive cet art de l'ellipse. Dès le début du récit, Mariana Toledo rapporte l'incident du vieillard que le taxi qui la ramenait avait manqué de renverser :

*...Il a même insulté le vieillard, lorsque celui-ci s'arrêta sous ses roues. Comme moi. Voilà combien de temps... 'Achète-toi donc des lunettes ! Connard' Le vieil homme avait l'air égaré, des yeux pâles, sans regard. On eût dit (...) qu'il n'entendait pas, et les rires des gens qui n'étaient restés là que pour cela, pour s'amuser. 'Eh bien, ça lui a coupé le sifflet (...)' il était si seul, ce pauvre vieux, si seul (Carvalho, 1987, p. 9-10).*

Ce qui interpelle ici, c'est le fait que la mésaventure du vieil homme résume la situation dans laquelle Mariana se retrouvera plus tard. Le protagoniste s'identifie au passant avec l'expression « *comme moi* », une phrase dans laquelle les éléments essentiels tels que le sujet et le verbe sont omis. Tout se passe comme si le syntagme stoppait le cours de la phrase précédente avec la sécheresse de l'ellipse afin de suggérer une ressemblance entre Mariana et le vieil homme. Par la suite, la narratrice regrette d'en avoir trop dit et, pour se rattraper de cette loquacité, elle omet de préciser le temps exact qui s'est passé depuis sa mésaventure (*voici combien de temps ?*). L'expression « *comme moi* » est énigmatique car le récit n'en est qu'à son début. Aucun incident de ce genre n'a encore été rapporté, à moins que l'interrogation ne relève d'une prolepse anticipant l'accident qui, plus tard, provoquera l'avortement de Mariana Toledo.

La phobie de la parole tient au fait que pour Mariana, parler revient à montrer au grand jour des tares dont elle souffre et que son silence aurait contribué à maintenir cachées. L'économie des mots est une constante dans l'écriture juditienne. Pour le protagoniste, la parole libérée devient une toile d'araignée susceptible de piéger le locuteur selon l'allégorie utilisée par Hilário, personnage de *Casa na Duna*, pour justifier son acharnement contre le cheval de son père :

*Hilário ne voulait pas entrer dans les détails. Un détail entraîne un autre, on s'empêtre, on s'embrouille, et, au bout du compte on a un beau mélimélo, une vraie toile d'araignée. Avec, en plus, ce bavard dans la maison. Non. Peu de mots, choisis un à un. C'est mieux pour expliquer à Firmino ce qui s'était passé (Oliveira, 1992, p. 87).*

Si la réticence est de mise chez Mariana, c'est que la pratique du langage constitue une entreprise périlleuse. Ses interlocuteurs apparaissent, dès lors, comme autant de profanateurs du sanctuaire de ses angoisses lesquelles, tant qu'elles sont tuées, lui appartiennent

encore. Ainsi, ce que Mariana reproche à Alice Mendes, c'est le fait que cette dernière ne soit pas capable de maîtriser le flot de paroles qui sort de sa bouche. Ce défaut est en contradiction avec la réserve qui caractérise Mariana. « *C'est effrayant* » estime cette dernière, « *d'aimer à ce point parlé. On n'est jamais vraiment équilibré, on ne sait jamais ce qu'il faut dire ou non. Alors on risque de faire souffrir les autres* » (Carvalho, 1987, p. 62). L'altérité évoquée renvoie à Mariana elle-même. Se référer à son apparence physique revient à lui rappeler ce qu'elle sait, mais qu'elle s'efforce d'effacer en ne le nommant pas. Nommer les choses, équivaut à les appeler à la vie. La réflexion de Mariana Toledo constitue une préoccupation constante chez Maria Judite de Carvalho. À titre d'exemple, l'auteure fait allusion dans *O homem no arame*, à la peur qu'inspirent les mots lorsqu'ils pèsent de tout leur poids :

*Ils peuvent être effrayants, les mots. Ils peuvent blesser, et même tuer. Ils peuvent nous remplir de honte. C'est pour cela que nos petits cœurs de colombe les craignent, en ont peur. C'est pour cela que nous les enveloppons dans de délicats papiers de soie : d'un coup, c'est comme s'ils n'existaient plus* (Carvalho, 1979, p. 190).

La « sigétique », l'art du silence, donne l'impression que la narratrice homodiégétique de *Tous ces gens... Mariana*, à l'image du narrateur extradiégétique d'*Uma abelha na chuva*, « *craint les mots* » (Santos, 1987, p. 40). Au demeurant, dès lors que le récit se construit avec ces mêmes mots, la réduction de leur nombre induit une parcimonie dans l'évocation des péripéties de l'histoire racontée.

Dans *Tous ces gens, Mariana...*, plusieurs illustrations de cette retenue s'offrent au lecteur. Le premier exemple de réserve intervient dès la page 14, dans la manière dont le diagnostic est communiqué à Mariana :

« *Il commença par grogner : ‘ Bon...’ Puis il m’énonça une vérité pompeuse bourrée de mots compliqués, très techniques. Quand je l’eus déchiffrée, je me trouvais face à face avec la mort* » (Carvalho, 1987, p. 14).

Dans cet extrait, les mots sont chargés de caractéristiques rédhibitoires pour justifier la méfiance du narrateur à leur égard. Le récit sommaire succède aux points de suspension. Les mots du médecin ne sont pas rapportés. Ils sont juste caractérisés dans leur opacité. La vérité n’est pas explicitée. Les mots de la mort n’existent pas dans le langage du médecin. Ils sont créés par Mariana elle-même. Ainsi, la patiente comble une lacune langagière, élucide un non-dit et traduit le discours de l’ésotérisme médical.

Le deuxième exemple intervient lorsque la narratrice évoque le mépris de ses beaux-parents et la pauvreté qui règne dans son foyer au moyen du récit sommaire :

« *Nous avons eu quelques années difficiles. Mes beaux-parents n’avaient pas approuvé notre mariage, et s’arrangeaient pour nous ignorer ...*» (Ibid., p.19).

Le nombre d’années est passé sous silence alors que les rapports entre les parents et le couple sont caractérisés grâce au récit itératif, c’est-à-dire à l’évocation, une seule fois, d’un événement récurrent (Jouve, 2007, p. 50). Et voici comment Mariana décrit les conditions dans lesquelles vécut le couple :

*Pendant six ans, nous avons vécu dans une mansarde, Rua das Pretas. António enseignait les mathématiques dans un collège de jeunes filles Largo do Andaluz et donnait le soir des leçons particulières. Moi, je copiais des manuscrits à la machine, faisait à l’occasion des traductions. Ce que nous gagnions (...) nous suffisait tout juste pour ne pas mourir de faim... (Carvalho, 1979, p. 20).*

Les deux ordres (récit sommaire et itération) témoignent d’une parcimonie dont le récit nous donne une preuve supplémen-

taire. Devant le temps qui *fuyait entre les doigts* du personnage principal, la sobriété devient une stratégie d'autoconservation. Dans le premier extrait, le récit manifeste la rareté des relations entre le couple et les beaux-parents par une économie des termes de sa description dans une sorte de déterminisme poétique. La même stratégie est reconduite dans le deuxième passage. Ici, la contention narrative fait écho à la rareté des ressources financières chez le couple. Le silence est souvent remplacé dans *Tous ces gens, Mariana...* par un discours de l'absent. La partie passée sous silence revêt souvent une importance capitale. Lorsque Mariana rend visite à Luís Gonzaga, le récit « détourne le regard » pendant la période correspondant à leurs ébats :

*...une chambre d'homme seul, bien rangée et neutre qui donnait l'impression d'être inhabitée. Au-dessus du lit de fer, très étroit, il y avait un crucifix. Quand je sortis de là, il faisait déjà nuit. Avant, il m'avait dit en me regardant droit dans les yeux, qu'il ne pouvait pas m'épouser.*

- *Je sais.*
- *Parce qu'il est à peu près sûr, presque inévitable que je me fasse prêtre.*
- *Cela ne fait rien*

*(...) Tu iras demain te confesser n'est-ce pas Luís ? (Carvalho, 1979, p. 62).*

Ici, le non-dit est suggéré par la mise en garde de l'homme. L'ellipse laisse deviner ce qui s'est passé. Elle permet de constater la rupture d'une logique qui voudrait que la relation sexuelle manifeste un engagement mutuel. C'est toujours dans le cadre de cette réticence narrative que Mariana, lorsque Luís lui annonce son départ, choisit un langage non verbal dont la signification est implicite :

*« Il s'était enfin décidé. Tout est prêt. Il partait dans deux jours. Je posai ma main sur mon ventre, où mon fils ne bougeait pas encore, puis la lui tendis » (Ibid., p. 63).*

Sans qu'un mot ne soit prononcé, la paternité de Luís est établie. Le geste remplace tout propos superflu. Plus tard, lorsque Lúcia fut sur le point de se séparer de Mariana, le reproche qu'elle lui fait n'est pas explicite. Encore une fois, il est suggéré par un regard posé sur une partie du corps de Mariana :

*Quand je me retournai, je vis les yeux de Lúcia fixés sur moi, sur un point précis de mon corps. Le regard aigu, interrogateur, de quel-qu'un qui veut s'assurer de quelque chose. De toute mon âme, j'espérais m'être trompée. Et en attendant, je ne retournai pas chez Lúcia. (...) Pendant des mois, je n'entendais plus parler d'elle (Carvalho, 1979 p. 68-69).*

La grossesse de Mariana n'est pas évoquée de manière explicite. Elle est plutôt suggérée par l'allusion au regard inquisiteur de Lúcia et par l'itération de la fin des visites. L'itération permet de confirmer ce dont le personnage se doutait déjà : Lúcia venait de se séparer d'elle car le statut de Mariana, femme célibataire et enceinte, rendait cette dernière peu fréquentable. Nous retrouvons cette éloquence du non-dit dans un extrait du conte *o desencontro*, dans lequel Luisa après avoir accepté la demande en mariage de Duarte, se rétracte en constatant la réaction du jeune homme lorsqu'elle lui parle de son dernier amant. L'incident est narré ainsi :

*Depois, houve [na vida de Luísa] outro. Um homem mais novo do que eu. Tinha um feitio difícil, complicava a vida numa maneira doentia [...] Ouvi dizer que casou, que foi para a África. E é tudo. Era só isto que te queria dizer. Porque estás a olhar para mim, Duarte ?*

*Ele arriscou*

*-Ouve, eu...*

*Luísa pôs-se a sorrir [...] por fim, levantou-se e pegou na mala sem deixar de sorrir e de olhar para ele.*

*-Eu sabia. É engraçado, Duarte, tenho levado a vida a saber as coisas antes de mas dizerem. Eu sabia que mais cedo ou mais tarde, isto ia acontecer [...]*

-Ouve, Luísa...

*Ouvir o quê ? Dizer o quê ? Ela saía de cabeça alta, muito depressa, quase a correr por entre as mesas e perdia-se já na multidão da rua (Carvalho, 1971, p. 142-143).*

Le non-dit relève d'une réticence narrative symbolisée d'abord par les points de suspension à chaque fois que Duarte essaie de parler mais se rétracte ou éprouve des difficultés à se faire comprendre. Ensuite, la réticence narrative tient au fait que les raisons de la stupeur du jeune homme à l'évocation du deuxième amant de Luísa ne sont pas indiquées. Les motifs de sa renonciation au mariage ne seront pas connus. La réserve narrative est revendiquée par le personnage. Ce dernier, en affirmant comprendre les choses avant qu'elles ne lui soient dites, vient légitimer chez le narrateur le culte de la parcimonie. Dans *Tanta gente, Mariana...*, la narratrice joue sur la pudeur de la femme pour omettre toute référence à une passion qui la lierait à Luís Gonzaga. Elle présente la visite rendue à son amant comme un moyen d'échapper au souvenir de la trahison d'António. La description des moments d'intimité se fait sans emphase, comme dans le cadre d'une conversation routinière, d'une relation atone, endormie. Ce passage témoigne du manque de relief qui, dans un plan plus large, caractérise la vie amoureuse de la femme portugaise de l'époque de la dictature, en proie à toutes sortes de privations et de tabous.

Dans *Tanta gente, ...Mariana*, le sommeil constitue également une forme d'ellipse. Lorsqu'elle veut acheter du somnifère, Mariana est soucieuse de voler du temps au temps en anticipant une mort inéluctable par une « mort-vivante » :

*Heureusement, on peut, au Portugal, acheter du sommeil sans ordonnance. Un, deux, trois tubes de sommeil. Alors qu'à Paris...L'ordonnance s'il vous plaît...Interdit, Madame...à cause des suicides, Madame...à cause des suicides, Madame...à cause des suicides, Madame...À CAUSE DES SUICIDES, MADAME... (Carvalho, 1987, p. 27).*

Dans cette remémoration des conditions d'obtention d'un somnifère à Paris, le sommeil, synecdoque de l'aliénation, est présenté comme le frère cadet de la mort. Ce lien entre le sommeil et la mort « *est clairement rendu par l'étymologie du mot cimetière (du grec Koiméterion, 'lieu où l'on dort')* » (Morel, 2004, p. 828). Les pharmaciens associent les deux phénomènes. Pour Mariana, le sommeil est un suicide temporaire, c'est-à-dire une fuite vers le giron maternel. Dans l'extrait cité, le remplacement des éléments de présentation du dialogue par des points de suspension manifeste la sélection qui s'opère dans la mémoire de la narratrice. Le flux des mots imite la coulée des pensées, épurée de toutes scories. Pour la femme, ce retour à un stade embryonnaire abolit le temps social en combattant la mort par l'avènement de son contraire: la vie.<sup>4</sup>

L'alcool possède aussi pour la narratrice les mêmes vertus analgésiques que le sommeil et l'ellipse. L'aliénation éthylique procède à une distorsion de la chronologie. Au cours d'une soirée que le couple passe avec des amis, Mariana ne se rend pas compte de l'heure tardive. Sa consommation excessive de bière fait suite au constat de l'attirance mutuelle que ressentent son mari et Estrela. Or, après avoir bu trois bières, elle tombe dans une sensation de bien-être. Sa rivale est montrée sous un jour sympathique, ce qui déclenche chez elle une affection suspecte. Mariana, à cause des effets de l'alcool, s'est attachée à l'image de la femme idéale que représente la jeune Estrela. Ce n'est donc pas tant la rivale que la jeunesse qu'elle incarne qui, avec l'euphorie caractéristique de l'ébriété, suscite de l'intérêt chez Mariana. De manière ironique, Estrela en arrachant une mèche blanche de la

---

4. Freud le note avec insistance, le sommeil retire l'humain du monde. Hypnos guérit de l'emprise de Chronos car de l'avis du psychanalyste : *On dirait que même à l'état adulte nous n'appartenons au monde que pour les deux tiers de notre individualité et que pour un tiers nous ne sommes pas encore nés. Chaque éveil matinal est pour nous, dans ces conditions, une nouvelle naissance* (Freud, 2015, p. 95).

chevelure du personnage, sera la dernière personne à s'intéresser à Mariana Toledo. Après elle, toutes les connaissances du personnage, les perles de son chapelet social, tomberont à tour de rôle.

L'écriture de la solitude marque, chez la femme portugaise des années de dictature, un tournant décisif dans lequel les voix féminines se mêlent au concert des protestations contre les restrictions de leurs libertés individuelles et sociales.

## 2. UN DISCOURS IDÉOLOGIQUE DU PROCÉDÉ ELLIPTIQUE

Existe-t-il une relation entre le procédé elliptique inscrit dans le texte et certaines normes en vigueur dans l'extratexte social ? Peut-on déceler dans ce lien un engagement au sens que lui donne Benoît Denis à savoir « *les rapports du littéraire et du social [ou] la fonction que la société attribue à la littérature et le rôle que cette dernière entend y jouer ?* » (Denis, 2000, p. 30). Pour répondre à cette question dans le cadre de notre étude on évoquera le contexte de l'Etat Nouveau portugais marqué par la censure et le patriarcalisme dans lesquels la famille et la religion sont sacralisées.

### 2.1. Métaphore d'une humanité desséchée

La dislocation des liens sociaux est le fait marquant du parcours narratif de Mariana. L'ensemble des éléments essentiels à son ancrage dans la société échappe à son emprise de la même façon que la chronologie se soustrait à son contrôle. Un temps contre lequel, de l'avis de Ruth Navas et José Manuel Esteves, l'auteur n'a de cesse de lutter par la sobriété de son style d'écriture :

*Uma linguagem pouco ornamentada, depurada, torna-se o lugar de interrogação do real (...) Mas não evidenciará também esta contenção uma resistência ao tempo ? E mesmo quando se fala de*

*cidade, pombo, água, homem, sonho, é ainda a alusão (ilusão) ao tempo, gesto de quem saboreia a vitória sobre tudo o que desaparece, para mais tarde renascer nesse lugar onde a liberdade do homem se inscreve (Navas & Esteves, 1991, p. 10)*

Mariana se plaint que « *le temps* » lui « *fuyait entre les doigts et [qu'elle] voulait le retenir* » (Carvalho, 1987, p. 19). Elle se retrouve tour à tour privée de son père, sa mère, son amie, son mari, son amant, son fils, son travail, sa féminité et donc, de tout espoir de s'accrocher à la vie. Du point de vue de la poétique, le procédé elliptique signale une sélection, qui est renonciation donc privation. Ainsi, la logique elliptique se situe en droite ligne de l'évolution de la situation sociale de Mariana Toledo. Elle symbolise le corps docile<sup>5</sup> de la femme portugaise soumise aux dictats de l'Etat, de la famille et du conservatisme religieux.

L'ellipse et le récit sommaire constituent des procédés de soustraction qui caractérisent le personnage de Mariana en ce sens qu'ils renvoient à sa renonciation à vivre en société. Lorsque la relation entre António et Estrela s'est révélé au grand jour, la réserve de Mariana s'exprime de plusieurs façons. D'abord, cette dernière a recours au récit itératif pour évoquer les visites d'Estrela et de Lúcia, laquelle lui reproche d'inviter une rivale chez elle :

*J'invitai Estrela à diner (...) Elle revint plusieurs fois. J'avais besoin de les voir, il me semblait les avoir là tous les deux. Je les regardais et, curieusement, je me sentais extrêmement calme.*

**Lúcia, qui passait chez moi presque tous les jours**, me dit sans ambages :

- *Mariana, ton mari te trompe.*

---

5. À ce sujet, l'on consultera les réflexions de Michel Foucault sur la manière dont certaines autorités (règlement, discipline, recommandations) modèlent le citoyen. (Foucault, 1975, p. 137-143)

- *Me trompe, l'expression est affreuse. António n'a jamais eu l'intention de me tromper. S'il ne m'a pas encore tout dit, c'est que j'ai éludé une explication désagréable. C'est la seule raison. (Carvalho, 1987, p. 40-41)*

La retenue se fait sentir dans l'itération (que nous soulignons dans la citation) qui sert à éviter la répétition superflue des jours de visite. Ensuite, la réticence est également remarquable dans le fait que Mariana ne considère pas qu'en fréquentant une autre femme, son mari la trompe. Elle trouve plutôt que c'est en n'évoquant pas cette relation que ce dernier se rend coupable de trahison. Mariana qui a évité d'aborder la question avec son mari, a tendance à partager la faute d'António, donc à généraliser le péché et le châtement qui en est la conséquence.

La claustration est l'aboutissement volontaire d'une série de privations involontaires. En plus d'avoir perdu toutes ses attaches, le protagoniste a subi la condescendance de sa belle-famille. La structure d'adoption qu'espérait Mariana s'est démantelée avec le mépris des beaux-parents, la disparition de la belle-mère et la mauvaise foi du beau-père. La solitude est la conséquence de la décadence physique et morale de Mariana. Le personnage attend la mort. Son rapport au temps est particulier.

L'importance de la chronologie participe du fait que la temporalité revêt une nouvelle dimension, d'où son statut d'actant. *Gagner du temps* devient un impératif et le recours à l'ellipse une stratégie narrative. « ...*Ma vie* » constate Mariana, « *est comme un tronc dont les feuilles et toutes les branches, l'une après l'autre, se sont desséchées. Et maintenant il va s'abattre, faute de sève* » (*ibid.*, p. 17). Au-delà de la dimension existentialiste que pourrait revêtir cette allégorie de l'arbre sans fruit, on pourrait y déceler une critique acerbe de l'autorité stérile de l'Etat Nouveau dont la rigueur, la rigidité du tronc, est sans effet.

La critique a largement commenté la dimension incantatoire des arts plastiques et l'effet salvateur de la capture du *momentum*

par la photo ou la peinture. À ce propos nous retiendrons cette réflexion de Maria Pais do Amaral selon laquelle l'œuvre de Judite de Carvalho « *témoigne d'une vision de la peinture en tant qu'art d'appréhension et recreation de moments fugaces de la vie* » (Amaral, 2010, p. 94). On soulignera la dimension phallogratique de l'image de l'arbre desséché qui renvoie à l'absence ou à la trahison du paradigme masculin. La verticalité sexuelle du tronc est réfutée par l'assèchement de la sève nourricière. Elle dit l'absence de fécondité qui a marqué le couple Mariana-António.

L'interruption de la lignée des Mariana Toledo, archétypes de la condition féminine, symbolise la décadence d'un système où la famille traditionnelle est éclatée. L'œuvre de l'auteure est marquée par cette poétique de l'isolement, symbole de la situation sociale étouffante qui règne dans le Portugal de la dictature (Besse, 2010, p. 10). Dans un tel contexte, la famille s'individualise. Sa taille s'amenuise. Elle perd ses composantes sociales de la même manière que l'histoire épurée par les procédés elliptiques, subit un processus d'essentialisation. À titre d'exemple, l'évocation de la mentalité de Lucia à l'aide d'un récit sommaire permet à la narratrice de revenir sur un aspect essentiel tant aux yeux de l'idéologie existentialiste comme au regard de la conception marxiste de la propriété privée. Voici comment Mariana présente son ancienne amie :

*Qu'est devenue Lúcia ? (...) Pour elle, « mon » mari était un homme qui m'appartenait corps et âme et « ma » maison une sorte de forteresse inexpugnable d'où je pouvais jeter des pierres et de l'huile bouillante sur les assaillants éventuels. Elle ne voyait pas, la pauvre Lúcia, que dans la plupart des cas le possessif est purement décoratif. (Ibidem, p. 42-43).*

Si le possessif n'est que décoratif, alors le personnage prononce la vanité de la propriété privée puis en appelle à une prise de conscience du caractère éphémère de toutes les constructions humaines. Par conséquent, les formes brèves ne font que refléter

le caractère éphémère de l'existence humaine tel que le symbolise la trajectoire de Mariana. Le style de l'écrivain, marqué par un culte de l'épuration vient confirmer la réticence narrative, au plan de l'anecdote comme à celui des mots choisis pour la raconter.

Essentialisation des relations sociales, essentialisation des déplacements par le confinement mais également économie de la chronologie, comme si la claustration pouvait freiner la coulée temporelle. Dans l'extrait que nous citons, le temps individuel est lancé par le récit itératif, qui possède une vertu thérapeutique :

*De temps à autre, j'ai peur, mais la chambre me protège. Quand j'ai fermé la porte, j'ai eu l'impression qu'elle faisait un bruit différent (...) le temps s'est lui aussi arrêté. Les aiguilles de la pendule continuent de tourner, mais les heures sont toutes semblables. Elles ont cessé d'exister, celles qui étaient faites pour manger et pour dormir, les heures pour parler aux autres, pour travailler (...) Maintenant qu'elles m'appartiennent toutes, je ne les remarque pas (Carvalho, 1979, p. 23).*

Lorsque Mariana entame un processus de maîtrise du temps social, elle provoque un ralentissement de la chronologie. La claustration pousse le procédé elliptique à son extrême limite, celle de la fin du temps social qui coïncide avec le début d'une chronologie apprivoisée. Lorsqu'on se retrouve seul, la mort perd son caractère eschatologique dans la mesure où l'isolement peut être perçu comme une forme d'anticipation de cette étape ultime. La maîtrise de la chronologie ainsi que l'optimisme qu'elle induit ouvrent une intéressante perspective de lecture de la technique narrative de Maria Judite de Carvalho.

## **2.2. De l'espoir malgré tout ?**

Mariana Toledo est totalement absorbée par un travail d'anticipation de la mort qui s'apparente à : « *une écriture silencieuse de la pré-mort* » (Besse, 2012, p. 21). Toutefois, de manière insidieuse, une lumière brille au fond des ténèbres de son exis-

tence. Elle tient à une onomastique de sa logeuse qui s'appelle Glória, mais également de la domestique, Augusta, qui souhaite mourir :

*Augusta, passe ses journées à pousser d'interminables soupirs, tous ronds. Puis elle s'exclame : Si seulement je pouvais mourir (...) Les mots qu'elle dit en soupirant ne veulent rien dire. Elle n'a pas comme moi, des cauchemars où règne l'obscurité, où l'on sent le poids de la terre (Carvalho, 1987, p. 17).*

Dans ce récit itératif, les propos d'Augusta possèdent une dimension symbolique. Ils s'adressent à la condamnée. En cela, ils relativisent le caractère terrifiant du trépas puisque l'on y trouve un effet édulcorant. Les mots de la logeuse font penser à une dose de méthadone, administrée comme version inoffensive de l'agent pathogène dont la patiente, Mariana, est infectée. Le mal qui frappe Augusta suggère à Mariana Toledo une attitude digne, *auguste*. La dimension ironique de ce passage n'est pas à écarter. Le personnage attend la mort. Cette tension est nuancée par l'aspiration au trépas que nous retrouvons chez Augusta. Quant à la logeuse Glória, elle accueille Mariana. La gloire accompagne donc ce personnage vers l'au-delà malgré l'athéisme que l'on peut percevoir dans sa réaction :

*« À la porte, nous avons croisé l'Homme aux Bibles qui entrait. 'Rappelez-vous la vie éternelle...' Je ris comme à une bonne plaisanterie », (ibid., p. 36).*

L'espoir, perdu dans un premier registre superficiel de lecture, est retrouvé. L'univers *post-mortem* qui accueille Mariana remplit sa solitude de rêves de félicité.

Dans le texte qui nous occupe, la pratique de la forme brève met en relief un non-savoir fécond. Elle revêt un caractère incantatoire. Le mot, la phrase et l'idée, réduits à leurs plus simples expressions, appellent le principe de répétition comme une nécessité impérieuse. On peut y voir une prédiction sociopolitique

de l'auteur, pour dire qu'à l'instar des individus, toute organisation sociale, y compris le régime liberticide de Salazar, s'inscrit dans la logique de la brièveté universelle :

*Les histoires sont brèves parce que la vie des humains n'a pas de possibilités infinies de dédoublement, et les hypothèses de construction d'histoire ne sont pas illimitées. La possibilité de répétition, impliquée dans la découverte tant de la brièveté que de la quantité est (...) la condition même de la transformation qui pourrait un jour survenir (Buescu, 2010, p. 66).*

L'écriture de Maria Judite de Carvalho médiatise l'angoisse humaine face à l'irréversibilité de sa décadence. Le texte de l'auteur a pour vocation de « *sauver l'éphémère* », c'est-à-dire l'existence humaine, « *par l'éphémère* », en l'occurrence les procédés elliptiques et les formes brèves (Adorno, 1938, p. 153). La représentation du Chronos social est caractérisée par un désir de fixation du fugace. En accélérant le flux des événements, la narration se met au diapason de la chronologie de la référence. Ainsi, tant que la vitesse du récit accompagne le rythme de Chronos et s'adapte à la rapidité des mutations individuelles et sociales, on assiste à une immobilité, de celle que préconisent l'iconographie de Maria Júдите de Carvalho et la peinture de Munch car :

*«...à l'impossibilité d'arrêter le temps, ces deux artistes opposent l'unique moyen possible de le combattre et de le vaincre : l'appréhender dans son inlassable marche en mimant sa mouvance essentielle » (Carvalho, 1987, p. 106).*

L'accélération du temps du récit dans l'écriture de Maria Judite de Carvalho rappelle, *mutatis mutandis*, l'orbite géostationnaire d'un satellite. La fluidité des formes narratologiques reflète les transformations individuelles et sociales. En imitant une telle réversibilité (le constat de la nouvelle vulnérabilité du père d'António fait dire à la narratrice que « *la vie est une chose étrange* »,

*Ibid.*, p. 21), cette œuvre existentialiste donne des preuves de son réalisme pragmatique.

Le père d'António, António lui-même, la famille de Lúcia, Luís ainsi que le patron de Mariana ont été sujets à la réversibilité des postures. Ils ont fait l'expérience de l'effet du temps sur les résolutions individuelles. Leurs attitudes hostiles donnent lieu à une lecture idéologique qui verrait le changement d'attitude du beau-père, le mépris de Lúcia, l'intolérance du patron et la trahison de Luís comme étant le reflet d'une société patriarcale, hiérarchisée et conservatrice.

La réversibilité des postures rappelle l'avènement d'une transformation sociale inéluctable en défaveur de Lúcia, du beau-père de Luís et du patron. C'est là une interprétation possible du rôle de Glória, figure de la victoire finale qui accompagne Mariana à sa dernière demeure. À moins que le personnage ne constitue, en tant que logeuse, *la véritable demeure* de Mariana la condamnée. Une telle hypothèse de lecture, optimiste car symbole de rédemption, peut être confirmée par cette analyse d'Oscar Lopes à propos de *Tanta gente, Mariana...*:

« *Aparentemente, é este um livro pessimista, sem horizontes. Por mim, acho-o saudável; nada se enriquece mais do seu contrário do que a alegria de viver* » (Lopes, 1971, p. 3).

Le critique estime qu'au plan de la référence, la joie de vivre de la femme portugaise se construit à partir du désespoir de Mariana Toledo. Les étapes passées sous silence dans le déroulement de l'histoire fonctionnent alors comme des déclencheurs d'un discours révolutionnaire au niveau de l'espace social corseté de la dictature salazarienne.

## CONCLUSION

Au cours de notre analyse de la poétique de la réticence dans *Tanta gente, Mariana...*, nous avons prêté une attention particulière aux modalités du procédé elliptique. L'ellipse apparaît plus comme une libération de l'imagination qu'en tant que restriction du sens des mots. L'accélération du temps du récit influe sur la coulée du temps social en ce sens que chez le personnage principal, la chronologie comprimée a comme conséquence un étirement du vécu intérieur. Dans son rapport au temps, l'auteur adopte la forme brève comme une thérapie narrative. Dans *Tous ces gens, Mariana...*, Le procédé elliptique correspond à une adaptation « géostationnaire » du quotidien féminin à l'accélération des mutations au plan individuel et social.

L'essentialisation du temps social fonctionne en écho de la réduction des libertés politiques. Elle appelle, aux yeux du protagoniste en marche vers la mort, une réaction d'autoconservation dont le but est d'inventer une forme de vie nouvelle dans une temporalité domptée. Ce repli sur soi est proposé comme remède contre l'hostilité du dehors. Maria Judite de Carvalho cherche dans la réticence narrative l'expression d'une autorité personnelle aux antipodes des restrictions en cours dans la référence sociopolitique. Du point de vue de la poétique, le procédé elliptique est assimilable à une pudeur du texte. Il favorise chez le lecteur une certaine aisance dans l'interprétation. Ce faisant, le silence de l'écriture assume un rôle thérapeutique car il peut être compris comme une réponse au bâillonnement par le régime de Salazar, des libertés sous toutes leurs formes.

---

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, T. (1938) « Du fétichisme en musique et de la régression de l'audition », *Inharmoniques : « Musique et perception »* N°3, p.138-165. Marc Jimenez (trad.). Paris, IRCAM.

- ALVES, M. A. (2012) « sous la tutelle de Penia : négativité et vide » in Besse, Cristovão & Esteves (org). *Actes du colloque international Maria Judite de Carvalho. Une écriture en liberté surveillée*. Paris, l'Harmattan.
- BAKOBZA, S. (1986) *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre, « le rouge et le noir »*, Genève, Librairie Droz.
- BESSE, M. G. (2012) « Maria Judite de Carvalho, une écriture en liberté surveillée » in *Actes du colloque international Maria Judite de Carvalho : thèmes, genres et représentations 50 ans après la parution de Tanta gente Mariana*, Paris, l'Harmattan.
- BESSE, M. G., « o adeus ao corpo », *Jornal de Letras, Artes e ideias*, N°1329, 8-21 de setembro de 2021.
- BUESCU, H. (2012) « l'esprit du collectionneur » in Besse, Cristovão & Esteves (org), « Maria Judite de Carvalho, une écriture en liberté surveillée », *Actes du colloque international Maria Judite de Carvalho : thèmes, genres et représentations 50 ans après la parution de Tanta gente Mariana, ...* Paris, l'Harmattan.
- CARVALHO, M. J. de. (1971) *Tanta gente, Mariana...*, Lisboa, Prelo Editora.
- CARVALHO, M. J. de. (1987), *Tous ces gens, Mariana...*, Simone Biberfeld (trad.). Paris, Gallimard.
- CARVALHO, M. J. de. (1987) *Ces mots qu'on retient*, Simone Biberfeld (trad.). Paris, Editions de la Différence.
- CARVALHO, M. J. de. (1979) *O homem no arame*, Amadora, Livraria Bertrand.
- COELHO, J. P., (1980) « Maria Judite de Carvalho: As Palavras Pou-padas » in *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda.
- DENIS, B., (2000) *Littérature et Engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil.
- FOUCAULT, M. (1975) *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- FREUD, S. (2015) *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot.
- GENETTE, G. (1972) *Figures III*, Paris, Editions du-Seuil, coll. « Poétique ».

- GRIVEL, C. (1973) *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton.
- HEIDEGGER, M., (1962) *Le principe de raison*, André Péau (trad.). Paris, Gallimard.
- HOEK, L. (1981) *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton.
- JAUSS, H. R. (1978) *Pour une esthétique de la réception*, Paris, NRF Gallimard.
- JOUVE, V. (2007) *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin.
- LESCURE, J. (1956) *Lapicque*, Paris, Editions Galanis.
- LOPES, Ó. (1971) *Présentation de Tanta gente, Mariana...*, Lisboa, Prelo Editora.
- MOREL, C. (2004) *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, Archipoche.
- NAVAS, R. & ESTEVES, J. M. (1991) « Maria Judite de Carvalho, a tessitura do tempo » in *Este tempo*, Lisboa, Editorial Caminho.
- NUNES, M. L., « uma (discreta) grande escritora », in *Jornal de Letras, Artes e ideias*, N°1329, 8-21 de setembro, 2021.
- OLIVEIRA, C. de. (2004) *La maison sur la Dune*, Françoise Laye (trad.). Paris, José Corti,
- REBEYROLLE, J. JACQUES, M. P. et HODAC, M., « sur la fonction discursive des titres » in *Revue L'unité texte*. Pleyben, La Rochelle.
- RODRIGUES, F. A. «Contenção, uma estratégia de escrita de Carlos de Oliveira» in F. Silveira (dir) *Revista. USP*, São Paulo, URL: [www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/desassossego](http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/desassossego) [en ligne], consulté le 10/05/2010.
- SANTOS, J. C. (1987) dos. *Carlos de Oliveira et le roman*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.



**SOMMAIRE**

**LITTÉRATURES, CIVILISATIONS, HISTOIRE**

**LES FORMES ELLIPTIQUES DANS TOUS CES GENS, MARIANA DE MARIA JUDITE DE CARVALHO : UNE ELOQUENCE DU NON-DIT.**

**PAUL NGOR MACK NDOUR**

**LA REPRESENTACIÓN DE LA MULATA EN LA CUBA REVOLUCIONARIA DEL PERIODO ESPECIAL EN MALDITA DANZA DE ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA: EL RESURGIMIENTO DE LOS ESTEREOTIPOS RACIALES**

**CHRISTIAN BÂLE DIONE**

**ESTRUCTURA NARRATIVA Y JUEGO DE FOCALIZACIONES EN EL RULETISTA DE MIRCEA CĂRTĂRESCU**

**MOUSSA NGOM**

**ENFOQUE COMPARATIVO E INTERCULTURAL EN LOS ESTUDIOS HISPÁNICOS : EL EJEMPLO DEL IMPACTO DE LA DICTADURA EN LAS LIBERTADES E IDENTIDADES DJIBRIL MBAYE, GEORGETTE THIOUME NDOUR**

**SEXUALIDAD SUBVERSIVA EN LA NARRATIVA DE JUAN MARSÉ**

**OUMAR MANGANE**

**ANACHRONISME ET CRITIQUE SOCIALE DANS AS NAUS DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES ET JORNADA DE ÁFRICA DE MANUEL ALEGRE**

**ABOU HAYDARA**

**O USO DAS LÍNGUAS AFRICANAS NA LITERATURA MOÇAMBICANA : O CASO DE PAULINA CHIZIANE, SULEIMAN CASSAMO E UNGULANI BA KA KHOSA FATIME SAMB**

**EL REINADO DE CARLOS III DE ESPAÑA EN UN SOÑADOR PARA UN PUEBLO DE ANTONIO BUERO VALLEJO: ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD**

**MAMADOU MANÉ**

**LA SYMBOLIQUE DU SANG COMME MOYEN DE RENOUVELLEMENT DE LA MEMOIRE AFRICAINE DANS LE RETOUR DU MORT DE SULEIMAN CASSAMO DR OUMAR DIALLO**

**TROCO DA ESCRAVIDÃO NO BRASIL DA PÓS ABOLIÇÃO**

**MARK SÉRAPHIN DIOMPY**

**LE PORTUGAL ET L'ANGLETERRE : RELECTURE D'UNE HISTOIRE COMMUNE A LA FOIS GLORIEUSE ET DOULOUREUSE**

**EL HADJI OMAR THIAM**

**LANGUES, SCIENCES DU LANGAGE**

**ÉTUDE CONTRASTIVE DE L'ACCENT EN WOLOF ET EN ESPAGNOL**

**DAME NDAO**

**LAÇOS E DES(LAÇOS) NA TRADUÇÃO PARA FRANCÊS DE ALGUNS ROMANCES LUSÓFONOS (ANTÓNIO LOBO ANTUNES, MIA COUTO, ONDJAKI, JOSÉ EDUARDO AGUALUSA, PATRÍCIA MELO)**

**ANDREIA CATARINA VAZ WARROT**

**LES MANCAGNES : APERÇU HISTORIQUE ET ORGANISATION POLITIQUE**

**GEORGES B. W. BAYEPAR**

